Ueber den

Einfluss der Zeitgeschichte

auf die

dramatische Literatur

der

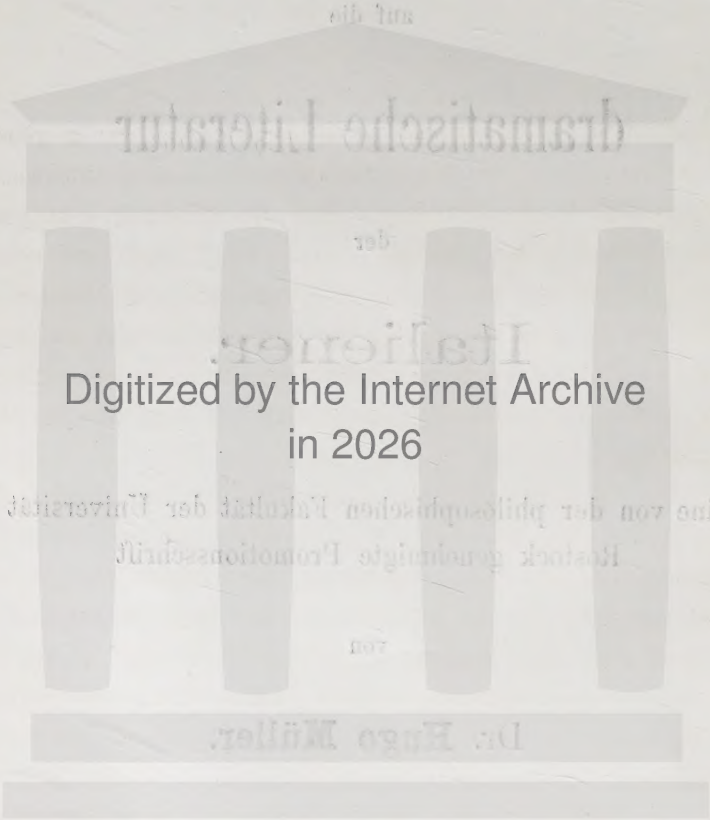
Italiener.

Eine von der philosophischen Fakultät der Universität Rostock genehmigte Promotionsschrift

von

Dr. **Hugo Müller.**

Berlin 1871.
Druck von Ernst Kühn.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553620_0163

Wohl keine Literatur hat in ihrer Thätigkeit ein getreueres Abbild der politischen und Rechtszustände des Landes aufzuweisen, als die dramatische der Italiener. Ihre Entwickelung geht genau Hand in Hand mit der Geschichte, und die Phasen, welche das italienische Drama von seiner ausschliesslich durch das Mäcenat der Höfe geschehenen Begründung bis zur heutigen Stunde, in der es in der That ein Volkseigenthum geworden ist, durchlebt hat, aufmerksam zu verfolgen, ist eine der interessantesten Aufgaben für einen Literarhistoriker.

Da sich diese Abhandlung hauptsächlich mit dem Einfluss der neuesten italienischen Geschichte auf die Production im Gebiete der dramatischen Literatur beschäftigen soll, so wird es genügen, den Entwickelungsgang des italienischen Dramas in's Gedächtniss zu rufen. Sein Entstehen, das wir mit Sicherheit auf den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts zurückführen können, fällt in eine Periode, wo die gesammte italienische Literatur so zu sagen nur ein Pachtgut prunkliebender und geistreicher Fürstenhöfe war. Wie der Dichter dem Volke ganz fern stand, durch die ihm nothwendige Protection der Grossen aber, vielleicht oft gegen seine Ueberzeugung, der Geschmacksrichtung seiner Gönner huldigen musste, so springt uns schon bei der Geburt des italienischen Dramas der eigenthümliche Umstand in die Augen, dass das in jener Zeit in den hohen Gesellschaftskreisen bis zur Umgangssprache cultivirte Lateinisch seinen Einfluss so weit geltend machte, dass die ersten italienischen Dramatiker ihre Werke in lateinischer Sprache niederschrieben.

Dahin gehörten als der Erste Francesco Benzi, Zamberti, Marso, Anisio und, von seinen Zeitgenossen am höchsten geschätzt, Martirano, der einen lateinischen „Christus“ von hoher Schönheit der Form verfasste, ohne jedoch im Geringsten dieser hohen Aufgabe nach der ethischen Seite gerecht zu werden, da es eben ein unleugbarer Grundsatz ist, dass eine nur annähernde Vollendung auf dem Gebiete des Dramas nur durch vollständige Vertiefung in den Volksgeist im Allgemeinen, sowie in den betreffenden Nationalgeist im Besonderen, erreicht werden kann. So wie die Kämpfe der damaligen Zeit das italienische Volk nur insofern berührten, als es sich zu Partisanen dieser oder jener Familie machte, ohne dabei von einem aus Rechts- oder Nationalgefühl geschöpften Princip geleitet zu werden, — so vermochten sie auch nicht einen Gegenstand abzugeben, dem die Poesie Leben abzuringen vermochte. Wo aber das öffentliche Interesse sich nur an die Person Einzelner knüpft, mögen diese noch so glänzend repräsentiren und dem Geiste huldigen, wie es die damaligen italienischen Fürsten unzweifelhaft gethan, der Entwicklung des Dramas speciell ist dadurch nur ein eiserner Hemmschuh angelegt.

So sehen wir denn auch, wie sich dieser gänzliche Mangel an Nationalgeist in den neu entstandenen, in der Landessprache verfassten Dramen kundgiebt. Die beiden „Sophonisben“ von Carretto und Toissino sind reine „Hofstücke“ — ja, wir machen die sonderbare Erfahrung, dass Torquato Tasso als Dramatiker in seinem „Torrismondo“ von gar keiner Hervorragung erscheint. All' diesen Dramen fehlt der Pulsschlag, den nur ein bewegter politischer Markt, das Bedürfniss, Güter zu erkämpfen oder erkämpfte zu bewahren, verleihen kann. Das Ziel eines damaligen Dramatikers war aber erreicht, wenn es ihm vergönnt war, sich in der Sonne der Medici oder Este zu wärmen. Was kümmerte ihn das Volk? Er kannte es gar nicht, darum war er auch kein Italiener, trotz seiner italienischen Poesie, und wer keinen Nationalgeist besitzt, kann auch kein Drama schreiben. Selbst in der Komödie, die doch nur in den Sitten und Eigenthümlichkeiten der Zeit ihre Basis haben kann,

finden wir nirgends in jener Periode die gesunde Wiedergabe gleichzeitiger Zustände, nirgends die satyrische Geissel über Zeitgenossen, die die Alten so klassisch zu schwingen verstanden. Selbst die von Ariost vorhandenen 5 Komödien begnügen sich mit einer mässigen Sittenschilderung der Alten — aber nirgends treffen wir eine getreue Zeitschilderung, die uns ein Bild damaliger Zustände in dramatischer Form bleibend bewahrt hätte.

Was hätten denn die damaligen Dichter auch in den Kreis ihrer „Commedia“ zu ziehen gehabt. Ihr Gesichtskreis beschränkte sich auf den Hof und seine Umgebung, und diese anzugreifen hüteten sie sich wohl, da ihre Existenz darin wurzelte. Die Armuth des Stoffes und die gänzliche Unselbstständigkeit in der Ausführung, gepaart mit den von Decennium zu Decennium durch andere Regentenlaunen geschaffenen Moderichtungen, schufen so das geistlose Surrogat dramatischer Poesie, das Pastorale. Selbst Tasso hat sich nach dieser Richtung versucht und allerdings in seinem Schäferspiel „Aminta“ das Vollendetste geliefert, was dieses Genre aufzuweisen hat. Aber die Nation hatte von all' diesen Wandlungen nicht den geringsten Vortheil, sie blieb verwaist gegenüber den Vätern der Poesie. Und so erleben wir das eigenthümliche Schauspiel, dass während die dramatischen Dichter der damaligen Zeit durch fortwährendes Steigern in der Geistlosigkeit der Pastoralen, durch Hinzufügung von Gesang und Tanz schon 1594 in Florenz durch Rinuccini und Peri die Oper in's Leben riefen, die von da ab fast jeder dramatischen Entwickelung den Weg versperren sollte, — das Volk, von seinen Dichtern verlassen, dem in jeder Nation wurzelnden dramatischen Bedürfniss auf eigene Hand Rechnung trug. So entstand die Commedia dell' arte, die noch heute, wenn auch in wesentlich gemindertem Zuschnitt, das Vergnügen der niederen Volksklassen Italiens bildet. Die Commedia dell' arte hat, weil unmittelbar aus dem Volke hervorgegangen, keine Literaturgeschichte aufzuweisen, sie beruht auf Traditionen; hauptsächlich durch den Schauspieler Angelo Beolco begründet, trägt sie alle Vorzüge und Nachtheile des aus sich selbst Herausgeborenen.

Ihre Vorzüge bestehen in der absoluten Volksthümlichkeit, der urkomischen Kraft der stabilgewordenen Charaktere derselben und wirklich schlagendem Witz, ihre unansbleiblichen Nachtheile in der Speculation, die ganz besonders in jener Zeit mit dem Bildungsgrade des Publikums getrieben wurde und die natürlich schleunigst in die unglaublichste Zote ausartete. Man kann noch heute in Italien in dieser Richtung das Bodenloseste erleben. Die Commedia dell' arte wäre ein Segen für die Entwickelung des italienischen Volkslebens geworden, wenn sich Einer der hervorragenden Dichter damaliger Zeit des verwa'sten Stiefkindes angenommen hätte. Es hätte gewaschen, geputzt und veredelt werden können, — so blieb es ein Kobold, roh und missgestaltet wie sein Pulcinella, den es mit Vorliebe cultivirte. Nirgends finden wir Spuren, dass ein Erkenntniss der Zeitgeschichte sich in diese Comödie gemengt habe, und wieviel wäre, namentlich aus den Wirren der päpstlichen Kämpfe, für die gesunde humorvolle Behandlung des Volksstücks auszubeuten gewesen. Es fehlte eben absolut an Nationalgeist, und so segensreich das Mäcenat des Klein-Tyrannenthums auf andere Zweige der Kunst, Wissenschaft und Poesie gewirkt haben mag, — für das Drama war es der Tod. Man kann wohl kein glänzenderes Beispiel für den gänzlichen Mangel an Zeiterkenntniss und Würdigung der Zeitgenossen anführen, als den Umstand, dass kein Dichter jener Zeit es für bemessen fand, die grossartige dramatische Episode des „Rienzi" in einer Tragödie zu behandeln. Dafür schrieben sie „Edippo", „Orazio", „Jasone" etc. in Massen. Die höchste Aufgabe seines Berufs, durch Wahrheit der Gesinnung und Schönheit der Form den ausgleichenden Vermittler für die Auswüchse des Thrones, wie des Volkes zu bilden, hat kein italienischer Dichter der damaligen Periode verstanden. So sehen wir denn auch, dass in demselben Grade, wie die italienische Geschichte aus ihrer inneren Zerrissenheit die Invasion und Herrschaft fremder Völker hervorrief, — in demselben Grade auch der letzte Hauch nationaler Selbstständigkeit auf dem Gebiet des Dramas zu Grunde geht. Die Herrschaft der Spanier, die es auch verstanden, die Poeten an ihren vicekönigliehen Hof zu fesseln, rief eine Reihe

geistloser Nachahmungen der Calderon'schen Manier hervor, von denen kaum die Namen auf unsere Zeit überkommen sind. Aber kein Dichter jener Zeit weiss von Tommaso Aniello, Salvator Rosa oder anderen tragischen Helden jener Periode zu berichten; — sie flüchten von dem vierfüssigen Verse Calderons, sobald sich die Franzosen in Italien breit machen, zum Alexandriner, den Mortelli der herrlichen italienischen Sprache wie einen Schraubstock anlegte. Als es am politischen Himmel der Erde zu zucken begann und der Reflex der amerikanischen Blitze als erstes Wetterleuchten Europa berührte, wurde auch die grössere Masse des italienischen Volks aus seinem Winterschlaf einigermaassen aufgerüttelt, und wie die grosse Theorie der „Menschenrechte" fast überall die besseren Geister unter den höheren Ständen mächtig ergriff, so fing man nun auch an, diese bis dahin nur aus der Ferne betrachteten „Menschen" in seinen engeren Gesichtskreis zu ziehen, ihre Gewohnheiten, Sitten und Bedürfnisse zu studiren. Diese politische Einwirkung äusserte zunächst ihre wohlthätigen Folgen auf die Commedia dell' arte, — die, zum erstenmal der Aufmerksamkeit wirklicher dichterischer Kräfte unterzogen, diesen die Nothwendigkeit vor Augen führte, zur Begründung einer wahren Volkskomödie eine edlere Richtung einzuschlagen und dieselbe vor allem von der ewigen Dialektspielerei und der unvermeidlichen Zote zu purificiren. Schon Girolamo Giglio, wenn auch unselbstständig und nur ein nicht ungeschickter Nachahmer Molière's, hatte Anfangs des 18 Jahrhunderts leise Versuche nach dieser Richtung hin gemacht, ohne sich indessen von den Traditionen der Commedia dell' arte ganz trennen zu können, deren Autoren fast ausschliesslich aus den darstellenden Künstlern recrutirt wurden. Auch war, namentlich in Süd-Italien, in Folge der spanischen Einflüsse das geistige Leben so erschlafft, dass von den höhern Ständen der Entwicklung auf dem Gebiete dramatischer Wirksamkeit nicht die geringste Aufmerksamkeit mehr gezollt wurde und sämmtliche Kunstbedürfnisse in der Oper ihre Erledigung fanden. Wie gesagt, erst die grosse politische Frage des Jahrhunderts rüttelte das literarische Leben der Nation nach jeder Richtung auf und als

ein Product dieser politischen Einwirkung dürfen wir in erster Reihe den grössten dramatischen Volksdichter der Italiener, Carlo Goldoni nennen. Er schuf eine selbstständige Volkscomödie gegenüber der Commedia dell' arte, die er nach bester Ueberzeugung zu vernichten trachtete. Wie die grosse Lehre von der Gleichberechtigung der Stände in jedem feinfühlenden Kopfe eine gründliche Prüfung der bisherigen Unterschiede zur Folge haben musste, so erweiterte sich der Gesichtskreis für den dramatischen Autor durch die Vergleiche immer mehr und mehr. Unbeachtete Eigenthümlichkeiten wurden namentlich von Goldoni ans Lampenlicht gebracht und durch geistvoll ausgearbeitete Consequenzen deren niegeahnte Wichtigkeit im Einfluss auf Familien- und Volksleben deduzirt. Ja, Goldoni wagte es schon, ohne Scheu die Schwächen des Adels und der obersten Beamtenwirthschaft in der üppigsten Farbe des Humors vor seinem Publikum zu entfalten. Er hatte die besseren Geister der Nation auf seiner Seite und dennoch war es ihm nicht beschieden, mit seinen Bemühungen nachhaltig durchzudringen. Der Adel, noch in den Erinnerungen altitalienischer Herrlichkeit schwelgend, die der Poesie nicht erlaubte, zum Gewöhnlichen herabzusteigen, verschloss sich dieser Richtung streng, — das Volk, zum erstenmal von einem wirklichen Dichter erfasst und zum Besseren hingewiesen, war durch die jahrhundertlange Vernachlässigung so versumpft, dass es um keinen Preis von seinem geliebten Arlequino und der Zote lassen wollte und somit sah sich Goldoni, ein wahrhaft klassischer Reformator des Volkstheaters, bei Lebzeiten fast nur auf die venetianische Bourgeoisie angewiesen, in der die neuen Ideen anfingen, mächtig Wurzel zu schlagen. Das Gefährliche dieser Richtung für bestimmte Kreise wurde übrigens nicht verkannt, — ein hochgebildeter und genialer Aristokrat, Graf Carlo Gozzi, erhob sich gegen Goldoni. Unzweifelhaft war er Goldoni an Befähigung überlegen, er bekämpfte ihn mit gleichen Waffen und schrieb auch für das Volk, aber Graf Gozzi kannte die Italiener besser, als Goldoni, — er wusste, dass die Zeit der Thatkraft für sie noch lange nicht gekommen war, — er huldigte ihrem sinnlich angeregten Wesen durch äusserst poesievoll gearbeitete

dramatische Märchen, die mit dem ganzen Apparat theatralischer Ausstattung die Volksbühne wieder von dem realen Boden, den Goldoni streng festgehalten, entfernten und in das Bett einer selbstgefälligen Weichlichkeit einlenkten. Hierin liegt wieder ein schlagender Beweis dafür, dass ohne eine grosse politische Bewegung, die eine Nation in allen Schichten gleichmässig erfasst, ohne eine, von allen Theilen des Landes durchkämpfte Lebensfrage keine dauernde Empfänglichkeit für reformatorische Bestrebungen, namentlich auf dem Gebiete der Literatur, anzutreffen ist. Indessen hatte die durch politische Einflüsse bewirkte Neigung der dramatischen Poesie zum Realen doch ein allmähliges Abkommen von den beliebten mythologischen und hoch-antiken Stoffen auch im Drama zur Folge und nachdem durch Rousseau die Erziehung und somit die Familie eine Frage der Zeit geworden, sehen wir zu gleicher Zeit, wie in Deutschland, auch in Italien die sentimentale Familienkomödie eine Zeit lang unter Avelloni, Greppi, Graf Pepoli, ganz besonders aber durch Federici, der sich bis auf die Neuzeit erhalten hat, floriren. Mag dieser Richtung auch kein literarischer Werth beigelegt werden, so muss ihr doch das unbedingte Verdienst gezollt werden, dass sie dem Drama nach den Halbgöttern der Mythologie und den Helden der Haupt- und Staats-Aktion eine Berechtigung für einfach menschliche Verhältnisse zugestand. So hatte gegen den Schluss des vorigen Jahrhunderts die italienische dramatische Poesie durch einen, wenn auch nur vom Auslande her packenden Impuls, doch schon in kurzer Zeit einen Aufschwung genommen, der zwei Jahrhunderte vor sich in Schatten stellte. Aber wie die Nation sich aus den endlich unvermeidlich zum Conflikt kommenden humanistischen Fragen einer Zeit, die in den Aposteln ihrer Lehre nicht Kraft genug, in den Jüngern derselben nicht Verstand und Tugend genug besass, — nicht durch eigene Kraft herauszubilden vermochte, sondern wieder dem Fluche Italiens, dem fremden Einfluss und der fremden Herrschaft verfiel, — so sehen wir auch die kurzen Anläufe, die das italienische Drama zur Selbstständigkeit genommen, unter der französischen Invasion wieder verschwinden und anstatt der kräftigen wahren Goldoni'schen

Menschen, stolziren die pappenen, steifleinenen, mühsam nachgeäfften Helden der napoleonischen Hofpoesie über die italienische Bühne. Diese ganze Periode hat, von beiläufig 1780—1810, nur zwei Namen von Bedeutung aufzuweisen, die allerdings, namentlich was Behandlung der Sprache anlangt, als Sterne ersten Ranges gelten, — aber dem Einfluss der französischen Tragödie so unterworfen sind, dass selbst ihre hohe Begabung sie nicht dahin führen konnte, ihren Werken einen national italienischen Geist und jenes höhere Lokalgepräge zu verleihen, das den Werken, die Gemeingut eines Volkes werden sollen, geziemt Es sind dies die grossen Dichter Alfieri und Monti. Immerhin hat ihre Form und die durch sie, im Vorzug vor Andern, möglichst streng festgehaltene Reinheit der Sprache eine Grundlage in der italienischen dramatischen Literatur gebildet, die eine glückliche Brücke über die Stürme napoleonischer Welterschütterung schlug und wenigstens den Geistern der aufstrebenden Neuzeit einen wichtigen Anknüpfungspunkt gewährte.

Wenn je aber in der Geschichte, so lässt sich in der italienischen seit Beginn unseres Jahrhunderts der untrennbar organische Zusammenhang des politischen Lebens mit dem literarischen, namentlich auf dem Gebiete, das unmittelbar der Oeffentlichkeit entgegentritt, auf Schritt und Tritt verfolgen. Die jede geistige Regung mit Füssen tretende, nur mit der nichtswürdigsten Servilität im Gewande der Antike kokettirende Herrschaft des ersten Napoleon machte die dramatische Literaturgeschichte Italiens von Alfieri's Tode (1803) bis zum Sturze des grossen Usurpators zu einer notorisch gar nicht vorhandenen. Erst nach 1815 finden wir ein warmes Leben wieder und zwar eins, das von da ab schrittweise mit den Ereignissen im grossen Vaterlande parallel geht und diesem gleich, in fast jedem seiner Erzeugnisse ringt und ringt nach der nationalen Unabhängigkeit und der Klarheit in den Zuständen eines gespaltenen Reiches, eines durch die verderbliche Macht der Gewohnheit auseinander gerissenen Volkes. — Als Napoleon seine eiserne Hand von dem Italien, das ihm nur als Südgrenze und durch sein Contingent werthvoll erschien, abziehen musste, als die europäischen Congresse

alle möglichen neuen Dispositionen über italienische Lande trafen, als die Selbstständigkeit und Selbstbestimmung der Nation mehr, als die jeder andern, in natürlicher Folge der italienischen Vergangenheit missachtet wurde, da wuchs endlich, von der Selbstscham gepflegt, in dem noch nicht verdorrten nationalen Boden die Blume empor, die der Zukunft entgegen reifen sollte. — die Blume der nationalen Einheit!

Zunächst geschah Etwas, wonach man fast vergeblich seit Jahrhunderten in der italienischen dramatischen Literatur gesucht hatte, — man erinnerte sich seiner eigenen Geschichte und fand, dass dieselbe gewaltige Momente zur Ausbeutung für die Bühne enthalte. Niccolo Niccolini hat das unbestreitbare Verdienst, zuerst diese Richtung mit Erfolg und mit wirklich grosser Begabung eingeschlagen zu haben, und wie ihn die ersten Pulsschläge des damals erwachenden Nationalgeistes zu solcher Thätigkeit inspirirten, so belebte rückwirkend auch diese Thätigkeit wieder die Pulsschläge der Nation. Das historische Drama gewinnt immer mehr Boden, je mehr die Nation das Bedürfniss empfindet, ihren Platz in der Geschichte wieder würdig und selbstständig einzunehmen. Alessandro Manzoni giebt diesem volksthümlichen Streben in seinen historischen Dramen „Carmagnola“ und „Adelchi“ beredten Ausdruck. Vollendung der Form und edler Freiheitsgeist im idealsten Sinne machen ihn zum Schiller der Italiener. Begreiflich blieb dies freie Aufstreben, diese Sturm- und Drangperiode, die Italien um 50 Jahre später als Deutschland durchzumachen hatte, von den despotischen Kleinfürsten ebenso wenig unbeachtet. als von der österreichischen Regierung in Lombardo-Venetien. Es begann der für jede Literaturgeschichte so unendlich bezeichnende Kampf des Rechts der freien Meinung gegen Censur und Polizeiwillkür, — er wurde von beiden Seiten mit Heftigkeit geführt und die Opfer blieben nicht aus. Zu den beklagenswerthesten derselben gehören der edle Silvio Pellico und Carlo Maroncelli. an denen die österreichische Regierung ihre Rache auf dem Spielberg bei Brünn kühlte. Von Beiden haben wir Dramen, die im glühendsten Nationalgeist geschrieben sind, und

Francesca di Rimini von Pellico gehört der Klassicität für alle Zeiten an. Auch Casanova und Cosenza zeichnen sich durch den Kampf mit der Willkür aus, wenn auch vorsichtig, unter reservirten Formen und mit glücklicherem Resultate für die Sicherheit ihrer Personen. Wir wollen hier nicht die zahlreichen Dramatiker dieser Periode einzeln erwähnen, sondern nur bemerken, dass sie in ihren Verdiensten, wie in ihren Bestrebungen sich fast vollkommen gleichstehen. Ueberall der gleiche Kampf gegen Kleinstaaterei und Willkür, das gleiche Streben nach einem einigen und starken Italien Die Folge war, dass die meisten und namentlich die besten Dramen jener Zeit nicht zur Aufführung gelangten, sondern als Manuscripte in den Händen der Patrioten verblieben, da auch ihr Druck erst viel später durch die politischen Umwälzungen ermöglicht wurde. Als die Hervorragendsten aus dieser Periode der permanenten Opposition mögen noch Sabbatini, Ongaro und Bideri genannt werden, und vor Allem der vorzügliche Lustspieldichter Nota, der namentlich durch Carl Blum der deutschen Bühne vielfach zugänglich gemacht worden ist. — Die politischen Ereignisse des Jahres 1848 schlugen auch in Italien mächtige Wurzeln und aus ihnen keimte allmählig mit der vollständigen nationalen Verschmelzung und Selbstständigkeit auch die vollständige Freiheit, Selbstständigkeit und Reichhaltigkeit der modernen dramatischen Literatur Italiens empor. Es ist das eine Literatur von einer Reichhaltigkeit, wie sie kaum eine zweite Nation in Europa aufzuweisen hat und hochinteressant dadurch, dass man fast in jedem ihrer Erzeugnisse diejenige Phase politischer oder socialer Entwickelung bis ins Detail verfolgen kann, unter deren Eindruck das Stück geschrieben. Ich möchte sagen, fast jede Kammerdiscussion, fast jede Frage specieller Verwaltungsreform, fast jeder religiöse Conflikt schuf eine Anzahl von Dramen und Comödien, die der Nachwelt ein bleibenderes und lebendigeres Bild von der Wiedergeburt und der steten Fortbildung Italiens geben werden, als es der gewandteste Geschichtsschreiber zu thun im Stande wäre. Die Götter und Halbgötter sind verschwunden, die Toga ist von der Bühne verbannt, das den Interessen der Zeit lebende Publikum will von

keiner Medea oder Elektra mehr wissen, — es will da dramatisch erregt sein, wo es mit seinen eigenen Fühlfäden sich wie die Spinne angeklebt hat. Und dieses Hauptziel des modernen Dramas, eine wahre Lebensgeschichte der Zeit zu liefern, haben die Italiener in vorzüglichem Grade erreicht. Die Franzosen schildern ihre Unsitten, — die Italiener ihre Sitten. Dadurch bleiben die letzteren wahr, denn die Unsitte ist immer etwas Gekünsteltes. Der Italiener verfolgt seine Schwächen mit grosser Consequenz, — wiederum ein richtiger Grundsatz, — denn Schwäche basirt immer auf Wahrheit der Gefühle, die nur ihrer Grenzen sich nicht bewusst blieb. Jede Erscheinung des öffentlichen Lebens, von der sich irgend ein Nachtheil für das staatliche Wohl befürchten liess, fand sofort ihren Dramatiker und wurde dadurch vor dem Forum des Publikums abgeurtheilt. Als Beispiel will ich nur zwei der modernsten Dramen der Italiener anführen, die ich selbst auf der deutschen Bühne heimisch gemacht habe: „Le tribulazione del Signor Travetti“ nnd „Il Duello“ von Vittorio Bersezio und Paolo Ferrari, welch Letzterer unzweifelhaft als der Erste der modernen Dramatiker Italiens betrachtet werden muss. Beide Stücke wurzeln unmittelbar in Erscheinungen des politischen Lebens. Als Victor Emmanuel zum König von Italien creirt wurde, versuchte es die piemontesische Büreaukratie, ihre verhassten, seit Jahrhunderten eingepflanzten Theorien dem übrigen Italien zu inoculiren. Sofort entstanden eine Reihe von Stücken, die in scharfer Spottsucht dies Bestreben geisselten, von denen das Beste unzweifelhaft jenes oben erwähnte von Bersezio ist, da es ein wunderbares Lebensbild eines getreuen kleinen, vom Hochmuth seines Chefs geplagten Beamten bildet und nebenbei der lächerlichen Titel- und Ordenssucht der Italiener einen keineswegs schmeichelnden Spiegel vorhält. Als in den ersten Parlamenten des geeinigten Italiens die politischen Parteileidenschaften in der heftigsten Weise wütheten und häufige Austragungen durch das verwerflichste der dahin zielenden Mittel, das Duell, fanden, schrieb Ferrari ein vortreffliches Drama über diesen Gegenstand, das vollkommen geeignet war, die verschiedenen Parteigänger von dem Wahnsinn ihres

Gebahrens durch ein lebendiges Bild auf der Bühne zu überzeugen. Es würde zu weit führen, hier noch mehr ins Detail zu gehen, — ich erwähne nur noch als besonders hervorragend Broferio, Testa, Farini, Marengo und Pietracqua, welch letzterer besonders im piemontesischen Dialekt unvergleichliche Volkstücke geschaffen hat.

Bedeutend unter den Werken desselben sind „La Miseria“, „Celeste“, „Letture ed esempi“, „Un pover parroco“, „Don Temporal“. und viele andere mehr, die sämmtlich in den politischen und socialen Kämpfen und Siegen des letzten Decenniums wurzeln, und so eine Periode wahrer echter dramatischer Volksliteratur geschaffen haben, wie sie reichhaltiger und nützlicher seit den Zeiten des alten Hellas nicht gefunden werden kann. Der Verfasser schliesst diese kurze Abhandlung mit der Hoffnung, dass auch in unserm nun so herrlich und grossgeeinten Vaterlande das Leben des deutschen Dramas mit der Entwickelung der politischen und gesellschaftlichen Fragen Hand in Hand gehen möge und die Dichter ihre Stoffe aus Dem schöpfen mögen, was uns berührt, — nicht aus nebelhafter, abgeblasster Ferne. Dann werden auch wir bald mit Stolz von einer deutschen dramatischen Volksliteratur sprechen können.

Es sei mir vergönnt, einige Beispiele anzuführen, aus denen erhellt, wie ganz und gar die moderne italienische dramatische Literatur sich mit der Entwickelung der politischen Freiheit Italiens zusammengeschmolzen hat. Als die Spannung der Italiener gegen die Franzosen und ganz besonders gegen Napoleon den Dritten, der ihren Freiheitsgelüsten überall einen Dämpfer aufzusetzen wusste, im Steigen begriffen war, schrieb Domenico Lopez ein patriotisches Effect-Drama „Pietro Micca.“ Der 4. Act enthält eine Scene zwischen Victor Amadeus von Savoyen und dem Herzog de la Feuillade, dem französischen Gesandten. Es liegt auf der Hand, welche modernen Persönlichkeiten sich hier mit dem Gewand der Historie umkleiden. Die angezogene Stelle lautet:

Feuillade. Ma re Luigi . . .

Vittorio. Con i miei staro sulle mura di Torino, o in campo aperto.

Feuillade. Ove all' ira francese.

Vittorio. Risponderanno gl'Italiani soldati.

Feuillade. Dal momento che passai vincitore le Alpi ho ascoltato facilmente di magnifiche parole, cui non sempre risposero le gesta.

Vittorio. Le Alpi sono vicine troppo; e se più volte la fortuna delle armi ne rese facile la discesa agli orgogliosi nemici d'Italia; essi possono ancora venire costretti a ripassarle umiliati e ripassarle per sempre. Se disgraziato e vile è colui che abusi della sua vittoria: vile e stolto, è chi oltraggi un nemico, prima d'averlo vinto! . . . Duca di la Feuillade, assai male ella si avvisa, se, meglio che a combattere, al l'insulto viene d'una gente, a cui toglie e financo si vorrebbe la purezza del suo Cielo, il raggio del suo sole!! . . . .

Feuillade. Altezza!! . . . .

Vittorio. Una gente, da cui ogni straniero si allontana superbo, se riportare può seco e custodir gelosamente, come santa cosa, una pietra, solo una pietra, rapita ai suoi maestosi monumenti; dove i secoli l'asciarno l'impronta eterna d'una grandezza che nessun altro popolo ancora raggiunse, d'una gloria splendidissima, che invidiar gli si puote, invidiar soltanto, ed eguagliare giammai!!

Dem Hass gegen das versunkene Regime der Bourbonen und der Schilderung des Erziehungs- und Unterrichtswesens, wie der Justiz unter dieser verfaulten Dynastie leiht Ferrari in seinem Stück „Il Duello“ folgende beredte Worte:

. . . . Ma bisogna aggiungere che sei mesi prima io era ancora in un collegio di monaci di sinistra celebrità! — i quali mi consegnarono al mondo bambino e giovine, corotto e bigotto, senza salute e senza carattere! tale ero quando tre mesi dopo incontrai il duca Adriano Gianogi che mi catechizzo alla fede liberale; cosi dunque la mia nuova fede non aveva ancora due mesi, o signori, quando fu sperimentata con una doppia tortura: i terrori di una prigione di Stato — ed i miei scrupoli ridestati nella solitudine! etc. etc.

Die öffentliche Meinung über das überhand nehmende politische Duell in der ersten Zeit der parlamentarischen Kämpfe charakterisirt er im Munde eines principiellen Duellgegners, der seinen Widersacher verklagt hat, höchst bedeutsam:

Il mio offensore fu condannato fin nelle spese, ma mentre usciva lo applaudirono. Jo ebbi piena ragione dalla legge, ma fui fischiato dalla publica opinione! e chi aveva piu voglia di fischiarmi credo que fossero il mio avvocato e il procuratore del re!

Am Herrlichsten und Poetischsten hat Paolo Ferrari in seinem meisterhaften Stück „Dante a Verona“ der glühenden Einheitsbestrebung Ausdruck gegeben, indem er Dante selbst eine Stelle aus seinen Dichtungen, auf die Tricolore italischer Freiheit bezüglich deuten lässt:

(Atto quarto. Scena IV.)

Dante (legge).

„Sovra candido vel, cinta d'uliva
„Donna m'apparve sotto verde amanto
„Vestita del color di fiamma viva.“

Quest' è la mia Beatrice. Capisci?

Pier di Lupa. Eh! capisco, capisco.

Dante (sorridendo). No, via, tu non capisci nulla.

Pier di Lupa. E vero, non ho capito.

Dante. Questa donna adunque e la Filosofia cattolica, il bianco velo e la Fede, il manto verde è la speranza, la veste rossa è la Carità; l'ulivo il simbolo della pace universale ch'essa deve recare alle genti per mezzo della universale monarchia!

Berlin, den 1. März 1871.

Hugo Müller.